

UNIÓN INTERNACIONAL DE EDITORES  
XVI CONGRESO

*FUNCIÓN DE GALA  
EN EL  
GRAN TEATRO  
DEL LICEO  
DE  
BARCELONA*

8 DE MAYO DE 1962

42211

UNIÓN INTERNACIONAL DE EDITORES  
XVI CONGRESO

FUNCIÓN DE GALA  
EN EL  
GRAN TEATRO  
DEL  
LICEO

BARCELONA

Martes, 8 de mayo de 1962 • Noche a las 10

Textos de Oriol MARTORELL

DEPÓSITO LEGAL: B. 10372. - 1962

SOCIEDAD ALIANZA DE ARTES GRÁFICAS · ROSELLÓN, 298-300 · BARCELONA

PROGRAMA

ALBÉNIZ, GRANADOS, ALFONSO  
*POLICROMÍA DEL SIGLO XVIII*  
*TAPICES DE GOYA*  
Ballet

JOAQUÍN RODRIGO  
*CONCIERTO DE ARANJUEZ*  
para Guitarra y Orquesta

MANUEL DE FALLA  
*EL RETABLO DE MAESE PEDRO*  
Adaptación musical y escénica de un episodio de  
El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha

ISAAC ALBÉNIZ  
*RUMORES DE LA CALETA*  
Adaptación sinfónica para Ballet

MANUEL DE FALLA  
*EL AMOR BRUJO*  
Ballet

ORQUESTA SINFÓNICA TITULAR DEL GRAN TEATRO DEL LICEO  
bajo la dirección de los Maestros Rafael FERRER y Eugenio M. MARCO

CUERPO DE BAILE DEL GRAN TEATRO DEL LICEO  
bajo la dirección del Maestro Juan MAGRIÑÁ

Empresa: Juan A. PAMIAS



*I PARTE*

POLICROMÍA DEL SIGLO XVIII

TAPICES DE GOYA

ALBÉNIZ, GRANADOS, ALFONSO

Ballet en un acto y siete cuadros

Guión de M. S. TÁRRAGA

Coreografía de J. MAGRIÑÁ

I	Baile en San Antonio de la Florida (seguidillas)	ALBÉNIZ
II	La Vendimia (bolero)	ALBÉNIZ
III	La Acerolera (zambra)	GRANADOS
IV	Los Majos (zapateado)	GRANADOS
V	El Pelele	GRANADOS
VI	La Maja y los Embozados	GRANADOS
VII	Fantasia en la Pradera de San Isidro (sevillanas-boleras y fandangos)	ALFONSO

AURORA PONS

Antoñita BARRERA, Araceli TORRENS

Cristina Guinjoan, Asunción Aguadé

Mercedes Pastor, Ana Ortiz, Nuria Llovet

Miguel NAVARRO,

Pedro Tomás, Alberto Tort, Enrique Márquez, Juan Sánchez,

Juan Palet, Emilio Gutiérrez, Juan Carlos Pavón,

Jorge Ventura

Maestro Director: Eugenio M. MARCO

Decorados: Batlle Vilojoana. Figurines: Hugo Manoel

Vestuario: Boris y Llorens



*La partitura del ballet Policromía del siglo XVIII es sólo un pretexto para dar vida y movimiento escénico a algunos de los más célebres tapices del genial pintor aragonés Francisco de Goya (1746-1828), evocando al mismo tiempo el mundo de majas y chisperos tan característico del Madrid dieciochesco de Carlos IV, Godoy y la Duquesa de Alba. Con este propósito el maestro Juan Alfonso (\* 1916) escogió, estructuró y orquestó algunas páginas de dos de los compositores más típicamente españoles: Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916), dándoles por título el de los tapices de Goya que quería evocar. A los dos primeros cuadros con música de Albéniz y a los cuatro siguientes sobre temas de Granados, dio conclusivo remate el maestro Alfonso con una colorística Fantasia en la Pradera de San Isidro.*

*La partition de ce ballet, image polychrome du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'est qu'un prétexte pour donner de la vie et du mouvement scénique à quelques-unes parmi les plus célèbres tapisseries du génial peintre aragonais Francisco de Goya (1746-1828) et pour évoquer, ce faisant, le monde des majas et des chisperos, si typique du Madrid de l'époque de Charles IV, de Godoy et de la duchesse d'Alba. A ce dessein, le compositeur Juan Alfonso (\* 1916) a choisi, structuré et orchestré quelques pages de deux musiciens qui content parmi les plus nettement espagnols, Isaac Albéniz (1860-1909) et Enrique Granados (1867-1916) et il leur a donné comme titre celui des tapisseries de Goya qu'il entendait évoquer. Aux deux premiers tableaux avec de la musique d'Albéniz et aux quatre suivants sur des thèmes de Granados, il a ajouté, comme conclusion, une Fantaisie de la Prairie de Saint Isidore (Madrid) pleine de couleur.*

*The score of the ballet Polycromes of the 18th century is only a pretext for giving life and movement on the stage to some of the most famous tapestries of the Aragon painter of genius, Francisco de Goya (1746-1828), evoking for us the world of pretty girls and swaggering males so typical of the 18th century Madrid of Carlos IV, Godoy and the Duchess of Alba. With this idea in mind the composer Juan Alfonso (1916-) selected, arranged and orchestrated fragments from two of the most characteristically Spanish composers: Isaac Albéniz (1860-1909) and Enrique Granados (1867-1916), choosing for his title that of the Goya tapestries he wished to bring to life. To the first two scenes to music by Albéniz, and the four following, which are based on themes from Granados, Maestro Alfonso added as the brilliant finale a colourfoul Fantasia in the Meadow of San Isidro.*

*Die Partitur des Ballets Policromía aus dem 18. Jahrhundert ist lediglich ein Vorwand, um einigen der berühmtesten Gobelins des genialen aragonesischen Malers Francisco de Goya (1746-1828) Leben und szenische Bewegung zu geben und zu gleicher Zeit die Welt der «majas» und «chisperos» wachzurufen, die so charakteristisch für das Madrid des 18. Jh. zu Zeiten Karls IV., Godoys und der Herzogin von Alba waren. Aus diesem Grunde wählte der Meister Juan Alfonso (\* 1916) einige Kompositionen der beiden typischsten spanischen Meister Isaac Albéniz (1860-1909) und Enrique Granados (1867-1916) aus, stellte sie zusammen und schrieb sie für Orchester um. Dieser Zusammenfassung gab er den Titel Tapices de Goya, welche er dabei verherrlichen wollte. Den ersten beiden Bildern mit Musik von Albéniz und den vier folgenden mit von Granados inspirierten Themen gab der Meister Alfonso einen glanzvollen Abschluss durch die Wiedergabe einer farbenprächtigen Phantasie auf der Wiese von San Isidro (Madrid).*



II PARTE

CONCIERTO DE ARANJUEZ  
para Guitarra y Orquesta  
JOAQUÍN RODRIGO

Primer tiempo *Allegro*

Segundo tiempo *Adagio*

Tercer tiempo *Allegro*

Solista: Renata TARRAGÓ

Maestro Director: Rafael FERRER



## CONCIERTO DE ARANJUEZ

Este Concierto, estrenado en Madrid, en 1940, consagró definitivamente el nombre de Joaquín Rodrigo (\* 1902) como uno de los máximos valores actuales de la música hispana. Obra amable, directa, escrita sin preocupaciones apriorísticas, española sin «españolada», era la partitura que precisaba la guitarra para su total afianzamiento en el mundo del sinfonismo. Quizás Rodrigo haya superado o supere algún día este Concierto, pero no hay duda alguna que el nombre de este compositor irá siempre más unido al de Aranjuez, tan felizmente escogido, tan noble y evocador.

«Circula por la música española — escribió el mismo autor, en una autocrítica de la que nos complace citar algunos fragmentos —, diluida en sus venas y comunicándoles su hondo latir, la rara influencia de un extraño instrumento, instrumento fantasmagórico, gigantesco y multiforme, que idealiza la caliente fantasía de un Albéniz, un Granados, un Falla, un Turina. Es un instrumento que tendría alas de arpa, cola de piano y alma de guitarra... Esta alma se cristaliza por vez primera en el homenaje a Debussy de nuestro gran Manuel de Falla. Ya ha salido, pues, la guitarra de las manos del pueblo, rezumante de dedos populares: su técnica, por virtud de los dedos, casi más que sensibles, sensitivos, de Tárrega, se ha ensanchado prodigiosamente y el instrumento hispano en brazos de una ilustre constelación de guitarristas recorre el mundo entero... No les bastaba a los grandes virtuosos brillar como solistas; necesitaban también destacar entre y por encima de un conjunto instrumental... Injusto sería pedir fuerza a este Concierto y en vano se esperarían de él grandes sonoridades: esto sería tanto como falsear su concepción y bastardear el instrumento hecho de sutiles vaguedades. Su fuerza se ha buscado en la ligereza y en la intensidad de los contrastes. Suena el Concierto de Aranjuez escondido en la brisa que agita la fronda de sus parques y sólo quisiera ser fuerte como una mariposa y ceñido como una verónica.»

## CONCIERTO DE ARANJUEZ

Ce concert, joué pour la première fois en 1940, à Madrid, a consacré définitivement Joaquín Rodrigo (\* 1902) comme une des plus hautes figures de la musique espagnole d'aujourd'hui. Cette pièce aimable, écrite directe, sans aucune préoccupation ou parti pris, espagnole mais sans le coloris outrancier de certains produits d'exportation, était bien la partition qu'il fallait à la guitare pour s'affermir à sa place dans le domaine de la musique symphonique. Il se peut que Rodrigo ait déjà surpassé ce Concert ou qu'il le fasse un jour à venir, mais il est hors de doute que son nom restera à jamais lié à celui d'Aranjuez qu'il a choisi avec tant de bonheur, à ce nom si noble et si évocateur.

« Nous trouvons dans la musique espagnole — écrit l'auteur lui-même dans un texte, sur son propre ouvrage, dont nous citons avec plaisir quelques fragments —, circulant dans ses veines qu'elle anime son profond battement, l'étrange influence d'un instrument bizarre, d'un instrument fantôme, gigantesque et changeant, idéalisé par la fantaisie fervente d'un Albéniz, d'un Granados, d'un Falla et d'un Turina. C'est un instrument qui aurait les ailes de la harpe, la queue du piano et l'âme de la guitare... Cette âme cristallise pour la première fois dans l'Hommage à Debussy de notre grand Manuel de Falla. Voilà donc que la guitare est issue des mains du peuple dont les doigts l'ont si longuement caressée; la technique (grâce aux doigts, sensitifs plutôt que sensibles, de Tárrega) s'en est élargie prodigieusement et l'instrument espagnol, sur les bras d'une illustre constellation de guitaristes, parcourt le monde entier... Il ne suffisait pas aux grands virtuoses de triompher comme solistes, il leur fallait encore briller à l'intérieur d'un ensemble instrumental, par-dessus cet ensemble... Il serait injuste de demander de la force à ce concert, il serait vain d'en attendre d'éclatantes sonorités: cela reviendrait à en fausser l'idée maitresse et à abâtardir un instrument tout en subtiles imprécisions. Il devrait tirer sa vigueur de la légèreté et de l'intensité des contrastes. Les sons du Concert d'Aranjuez sont voilés par la brise qui remue les frondaisons de ses jardins et il voudrait unir la force à une souple élégance.



## CONCIERTO DE ARANJUEZ

*This Concerto, which had its first performance in Madrid in 1940, definitely established the name of Joaquín Rodrigo (1902-), as one of the foremost figures in modern Spanish music. A pleasant, simple work, written without psychological preoccupations, Spanish without being «Spanish», the score needed the guitar to ensure its complete incorporation into the world of symphonic art. Rodrigo perhaps has written, or will one day write a greater work than this Concerto, but there is no doubt that the name of this composer will always be linked with that of Aranjuez happily chosen, so dignified and evocative.*

*Rodrigo wrote, in a criticism of his own work from which we will quote briefly: «In Spanish music one senses, circulating in its veins and throbbing deeply in them, the peculiar influence of a strange instrument, a fabulous instrument, gigantic and of many forms, that personifies the fiery fantasy of an Albéniz, a Granados, a de Falla, a Turina. It is an instrument that should have the wings of a harp, the tail of a grand piano, and the soul of a guitar... This soul was manifest for the first time in the «Homage to Debussy» of our great Manuel de Falla. The guitar has taken flight from the hands of the people, from their fingers that drew out popular melodies; its technique, thanks to the sensitive, perceptive fingers of Tárrega, has been greatly improved, and the Spanish guitar in the hands of an illustrious group of guitarists, has conquered the whole world...*

*It was not enough for the great virtuosi to shine as soloists, they wanted also to excel when playing with other instruments... In this Concerto you must not expect great power and sonority; this would be to falsify its ideas and vulgarize an instrument made to convey subtle ambiguities. Its strength has to be looked for in the light and shade of contrast. The Concerto of Aranjuez can be heard in the breeze that stirs the leaves of its parks, and has both the strength and subtlety of the bullfighter in the ring.*

## CONCIERTO DE ARANJUEZ

*Dieses Konzert, das 1940 in Madrid uraufgeführt wurde, verlieh Joaquín Rodrigo (\* 1902) endgültig den Ruf eines der bedeutendsten, aktuellsten spanischen Musiker. Ein freundliches, geradliniges Werk, ohne Voreingenommenheit geschrieben, spanisch ohne «verzerrt spanisch» zu sein, war es die Partitur, welche die Gitarre benötigte, um voll in der Orchestermusik anerkannt zu werden. Vielleicht hat oder wird Rodrigo eines Tages dieses Konzert übertreffen, aber ohne Zweifel wird der Name dieses Komponisten stets in Verbindung gebracht werden mit dem von Aranjuez, so vortrefflich gewählt, so erhaben und würdevoll.*

*In einer Selbstkritik, aus der wir einige Ausschnitte zitieren wollen, schrieb der Autor: «Durch die spanische Musik bewegt sich in den Adern verborgen und dennoch spürbar der sonderbare Einfluss eines seltsamen Instrumentes, und zwar eines gigantischen, vielformigen Phantasie-Instrumentes, welches die warme Phantasie eines Albéniz, eines Granados, Falla und Turina idealisiert. Dieses Instrument müsste die Flügel einer Hare, den Schweif eines Pianos und die Seele einer Gitarre in sich vereinigen... Diese Seele kristallisiert sich zum ersten Male heraus bei dem Werk, das unser grosser Manuel de Falla zu Ehren Debussys komponierte. Somit wird die Gitarre aus den Händen des Volkes genommen: die Technik von Tárrega, durch die Fingerfertigkeit fast mehr empfindungsfähig als sensibel, hat sich wunderbar verbreitet und das spanische Instrument erobert durch berühmte Gitarristen die ganze Welt... Es genügt den grossen Virtuosen jedoch nicht, als Solisten zu glänzen, sondern sie wollten sich ebenso auch hervortun in der Gesamtheit eines Orchesters und daraus hervorragen... Man darf von diesem Konzert keine Stärke und grossen Tonklänge erwarten, denn das wäre eine Verfälschung seines Konzeptes und würde auch dem Instrument widersprechen, welches für zarte Unbestimmtheiten geschaffen ist. Seine Stärke liegt in der Leichtigkeit und der Intensität der Kontraste. Das Konzert von Aranjuez erklingt wie verborgen in einer Brise, die das Laubwerk eines Parkes bewegt und ist einerseits kraftvoll und andererseits doch wieder von einer anschmiegsamen Leichtigkeit.*



III PARTE

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

MANUEL DE FALLA

Adaptación musical y escénica de un episodio de  
*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*,  
de Miguel de Cervantes Saavedra

El Trujamán . . . . . M.<sup>a</sup> Teresa CASABELLA  
Don Quijote . . . . . José SIMORRA  
Maese Pedro . . . . . Francisco LÁZARO

Pianista: María CANELA

Títeres: Jaime ANGLÉS GUZMÁN

Maestro Director: Rafael FERRER

Regista: Antonio CHIC

Apuntador: Ángel ANGLADA

Vestuario de H. Cornejo, de Madrid

Muebles: Miró



Después de su segunda estancia en Madrid (1914-1919), Manuel de Falla (1876-1946) fijó su residencia en Granada, ciudad que ya no dejó, previo un paréntesis mallorquín, hasta su marcha definitiva a la Argentina. En Madrid y en París Falla había creado todas sus grandes obras andaluzas, las que han cimentado su fama y han hecho popular su nombre, pero vuelto a su tierra natal, abandonando los que parecían sus motivos permanentes de inspiración, inicia una nueva etapa de su evolución estética, aquella que hasta el estreno de *Atlántida* — en 1961 y en este mismo Liceo barcelonés — parecía ser la que cerraba todo su ciclo evolutivo, desde el fácil tipismo de *La vida breve*, hasta el ascetismo castellano del *Retablo*, y del *Concierto para clavicémbalo*.

Recluido en su carmen, a la sombra de la *Alhambra*, don Manuel vuelve entonces su mirada creadora hacia las páginas del *Quijote*, viniendo a identificarse, con ello, con la problemática que imperaba en el mundo literario hispano desde la eclosión de la generación del 98. Este entronque con la vida cultural coetánea no era moneda corriente en la música española de aquel momento y el divorcio entre unas y otras artes demasiado frecuente y normal. De ahí la transcendencia de *El Retablo de Maese Pedro*.

Pero no sólo estética y espiritualmente cobra importancia capital la partitura de Falla sino, además, desde un punto de vista estrictamente técnico, pues con ella se inicia el maridaje de la escuela española — superado el fácil nacionalismo — con las corrientes imperantes en Europa entera, desde el parisino Stravinsky hasta Béla Bartók, a excepción, claro está, de la entonces todavía oscura escuela schoenbergiana de Viena.

Ni que decir tiene que el gran público — siempre lento en aceptar cambios — sigue identificando Falla con las obras anteriores, como también Stravinsky es el autor de *Petrouchka* y no del *Canticum*, pero, indudablemente, el *Retablo* es la puerta que permitió descubrir nuevos horizontes e hizo posible una actitud musical española más auténticamente enraizada en la historia, en la geografía y en la propia tradición. Gracias al *Retablo*, los músicos españoles pueden ser raciales y universales a la vez, sin que ninguno de estos conceptos deba abdicar ante el otro.

Falla concibió *El Retablo de Maese Pedro* respondiendo al encargo que en 1919 y en París le hiciera la Princesa de Polignac de una obra para títeres. Falla terminó la obra en Granada el año 1922; el 23 de marzo del año siguiente la estrenó en Sevilla, en forma de concierto, la Orquesta Bética de Cámara y fue representada por primera vez en forma escénica el 25 de junio del mismo año en París, en casa de la Princesa de Polignac.

Après son deuxième séjour à Madrid (1914-1919), Manuel de Falla (1876-1946) s'est installé à Grenade. Sauf pour une brève période passée à Majorque, il ne devait plus quitter cette ville que pour le départ définitif en Argentine. A Madrid et à Paris, Falla avait créé tous ses grands ouvrages andalous, ceux qui ont établi sa renommée et grâce auxquels son nom est devenu populaire. Revenu à son pays natal, il abandonne pourtant ceux qui semblaient être les thèmes permanents de son inspiration et s'engage dans une nouvelle étape de son évolution artistique, dans une étape dont on était en droit de croire jusqu'à la première de *Atlántida* — elle eut lieu en 1961 et dans ce même Liceo de Barcelone — qu'elle était le terme de sa trajectoire. Son art serait ainsi allé du coloris typique et facile de *La vie brève* jusqu'à l'ascétisme castillan du *Retable* et du *Concert pour clavecin*.

Dans sa retraite à l'ombre de l'*Alhambra*, Don Manuel tourne alors son regard créateur vers les pages du *Don Quichotte*. Il fait siens, par là, les soucis qui dominaient le monde des lettres espagnoles depuis l'apparition de la génération de 98. Il n'était pas courant, à cette époque, que la musique espagnole se rattachât ainsi à la vie intellectuelle du moment. Le divorce entre les arts était fréquent au point de constituer la règle. Voilà qui manifeste la transcendence du *Retable*.

Mais ce n'est pas seulement des points de vue esthétique et spirituel que cette partition de Falla revêt une importance capitale. Sur le terrain strictement technique elle amorce le mariage de l'école espagnole — les complaisances nationalistes ayant été surpassées — avec les courants qui dominent toute l'Europe et qui se manifestent aussi bien chez le Parisien Stravinsky que chez Béla Bartók, avec l'exception de l'école schoenbergienne de Vienne pour lors encore très peu connue.

Il va sans dire que le grand public — toujours lent à enregistrer les changements — continue à identifier Falla avec sa production antérieure, tout comme il continue à voir en Stravinsky l'auteur de *Petrouchka* et non celui du *Canticum*. Il est bien certain, toutefois, que le *Retable* est la porte par laquelle on a pu découvrir de nouveaux horizons et qui a rendu possible, en Espagne, une façon d'envisager la musique plus réellement enracinée dans l'histoire, la géographie et la tradition. C'est au *Retable* que les musiciens espagnols doivent de pouvoir être fidèles au caractère de leur peuple et, en même temps, aux exigences d'universalité.

Falla conçut le *Retable* pour satisfaire la commande d'une pièce pour marionnettes à gaine que la princesse de Polignac lui avait faite à Paris en 1919. Il finit de l'écrire à Grenade, en 1922. Il fut joué pour la première fois, sous forme de concert, le 23 Mars de l'année suivante, à Séville, par l'Orquesta Bética de Cámara. Il fut mis en scène le 25 Juin de la même année, à Paris.



After his second stay in Madrid (1914-1919) Manuel de Falla (1876-1946) settled down in Granada, a city he did not leave, except for an interlude in Majorca, until his final departure for the Argentine. In Madrid and in Paris de Falla had written all his great Andalusian works, which had established his reputation and made him known, but on his return to his native land, leaving what had seemed would be his permanent inspiration, he entered a new stage of aesthetic development, that which, until the first performance of *Atlántida* in 1961 — in this theatre — had seemed the culmination of his growth as a composer, extending from the facile «Spanishness» of *La Vida Breve* to the Castilian austerity of the *Retablo* and the *Concerto for Harpsichord*.

Secluded in his villa in the shadow of the *Alhambra*, de Falla turned his creative mind to the pages of *Don Quixote*. He came to identify himself with its problems, and with those of Spanish literary life since the upsurging of the movement of 1898. This close relationship with contemporary cultural life was not customary in Spanish music at that time, and the complete separation of the arts was only too frequent and usual. From this identification sprang the excellence of the *Retablo de Maese Pedro* (Master Peter's Puppet Show).

But de Falla's score did not gain esteem and importance only for its aesthetic and spiritual qualities, but also, from a strictly technical point of view, for its combining of the qualities of the Spanish school — once its facile nationalism had been discarded — and the main stream of European ideas, from Stravinsky in Paris to Béla Bartók. The only trend that was not accepted was the still obscure Schoenbergian school of Vienna.

This is not to say that the public — always slow to accept change — did not continue to identify de Falla with his earlier works, as Stravinsky was more the composer of Petrouschka than of the *Canticum*, but undoubtedly the *Retablo* was the work that opened up new horizons and brought about a new revival in Spanish music, more truly based on its history and tradition. Influenced by the *Retablo* Spanish musicians could be both national and universal without losing any of their qualities.

De Falla was commissioned to write the *Retablo de Maese Pedro* in Paris, in 1919, by the Princess de Polignac, who wanted an opera for puppets. He completed the work in Granada in 1922, and the first performance was on March 23rd, 1923, in Seville, in a concert version given by the *Bética Chamber Orchestra*. The first stage production was on June 25th of the same year at the house of the Princess de Polignac in Paris.

Nach seinem zweiten Aufenthalt in Madrid (1914-1919) entschied sich Manuel de Falla (1876-1946) für Granada als festen Wohnsitz. Diese Stadt verliess er ausser einem kurzen Zwischenaufenthalt in Mallorca nicht mehr bis zu seiner endgültigen Auswanderung nach Argentinien. In Madrid und Paris hatte Falla alle seine grossen andalusischen Werke geschaffen, die seinen Ruf begründeten und seinen Namen populär machten. Aber nach Rückkehr in seine andalusische Heimat gibt er die Prinzipien, die bis dahin seine ständigen Inspirationen wiederzugeben schienen, auf und beginnt eine neue ästhetische Entwicklung, und zwar diejenige, die bis zur Uraufführung von *Atlántida* — 1961 in diesem Barceloneser Liceo — den Entwicklungszyklus abzuschliessen schien, angefangen bei dem leichten typischen Werk *Das kurze Leben* bis zur kastilianischen Askese des *Retablo* und des *Konzertes für Cembalo*.

Während Manuel de Falla zurückgezogen in seiner «carmen» (Landhaus) im Schatten der *Alhambra* lebt, wendet er sein schöpferisches Interesse dem *Quijote* zu, wodurch er sich mit der Problematik identifiziert, die die literarische Welt Spaniens seit der Blütezeit der Generation des Jahrganges 98 beherrscht. Diese Vermischung mit dem zeitgenössischen kulturellen Leben war sehr ungewöhnlich für die spanische Musik jener Epoche und die Trennung zwischen der einen und der anderen Kunst nur zu häufig. Daher rührt auch die grosse Bedeutung des Werkes.

Aber nicht nur in ästhetischem und geistigem Sinne ist diese Partitur Fallas von grosser Wichtigkeit, sondern auch von dem technischen Standpunkt her, denn mit ihr beginnt unter Überwindung des leichten Nationalgefühles die enge Verbindung der spanischen Schule mit den in ganz Europa herrschenden Stilen, angefangen bei Stravinsky bis Béla Bartók, wobei natürlich die damals noch unverständliche Schönberger Schule von Wien ausgenommen blieb. Es braucht nicht erwähnt zu werden, dass das allgemeine Publikum — stets langsam in der Anerkennung neuer Richtungen —, Falla mit seinen vorherigen Werken identifizierte, genauso wie Stravinsky mit seiner Petrouschka und nicht mit dem *Canticum*. Unzweifelhaft wurden jedoch mit dem *Retablo* neue Horizonte eröffnet, die es der spanischen Musik möglich machten, stärker mit der Geschichte, der Geographie und der eigenen Tradition verbunden zu sein.

Falla schrieb *El Retablo de Maese Pedro* aufgrund eines Auftrages, den ihm die Prinzessin von Polignac im Jahre 1919 in Paris für ein Marionettentheater gab. Er beendete das Werk 1922 in Granada. Es wurde am 23. März des folgenden Jahres als Konzertsfassung von dem andalusischen Kammerorchester in Sevilla uraufgeführt. Am 25. Juni des gleichen Jahres wurde es in Paris aufgeführt.



IV PARTE

RUMORES DE LA CALETA

ISAAC ALBÉNIZ

Adaptación sinfónica para ballet

Bailarina solista: Aurora PONS

EL AMOR BRUJO

MANUEL DE FALLA

Argumento: Gregorio MARTÍNEZ SIERRA

Coreografía: Juan MAGRIÑÁ

Candelas . . . . .	Antoñita BARRERA
Carmelo . . . . .	Miguel NAVARRO
Lucía . . . . .	Asunción AGUADÉ
El Espectro . . . . .	Juan SÁNCHEZ
Gitanas . . . . .	Nuria Llovet, Ana Ortiz, Mercedes Pastor, Regina Carrera, María Novellas, M. <sup>a</sup> Teresa Muntalt, Ángeles Tozzi, Elisabeth Bonet, Asunción Petit, Rosa M. <sup>a</sup> Ramos, Laura Farré, María Barbeiro
Gitanos . . . . .	Pedro Tomás, Enrique Márquez, Juan Carlos Pavón, Jorge Ventura, Alberto Tort
La Voz . . . . .	María FÁBREGAS

Pianista: María CANELA

Decorado de Ramón de CAMPMANY

Figurines: Hugo Manoel

Vestuario: Llorens

Maestro Director: Eugenio M. MARCO



*Dejando a un lado su obra maestra, los cuatro cuadernos de la suite Iberia, quizá no haya otra página tan conocida de Albéniz como la malagueña titulada Rumores de la Caleta y perteneciente al álbum Recuerdos de viaje. Al igual que Chopin en su día, Albéniz sólo veía el fenómeno musical a través del piano, con el que estaba plenamente identificado y en el que supo descubrir inéditos colores y nuevos efectos. En su versión original para piano Rumores de la Caleta, con su rasgueado ritmo, con sus nostálgicas coplas y con sus originales modulaciones, define a la perfección la genial manera de pensar y de hacer música de Albéniz.*

*Sauf son chef-d'œuvre, les quatre cahiers de la suite Ibéria, il n'est peut-être aucune page d'Albéniz aussi connue que la malagueña intitulée Rumeurs de la Calanque et qui appartient à son album Souvenirs de Voyage. Comme Chopin avant lui, Albéniz ne voyait le phénomène musical qu'à travers le piano, un instrument qu'il dominait et dans lequel il sut découvrir des coloris inédits et des effets nouveaux. La version originale, pour piano, de Rumeurs de la Calanque, avec son rythme entrecoupé, ses coplas nostalgiques et ses originales modulacions, définit parfaitement la manière géniale dont Albéniz pensait et composait.*

*Apart from his masterpiece, the four books of his suite Iberia, there is perhaps no work of Albéniz better known than the malagueña Rumores de la Caleta (Murmurs from La Caleta), from the album Recuerdos de Viaje (Souvenirs of Travel). Like Chopin in his time Albéniz expressed his music only through the piano, with which he was completely identified, and with which he could reveal depths of colour and sensation till then unexpressed. In the original version for piano Rumores de la Caleta with its strong rhythm, its nostalgic tunes and its original modulations, shows to perfection Albéniz's brilliant evocation of Spanish popular music.*

*Wenn wir sein Meisterwerk, die vier Hefte der Suite Iberia, ausser Acht lassen, so finden wir wahrscheinlich kein anderes so bekanntes Werk von Albéniz wie die «malagueña» (südspanischer Volkstanz) Rumores de la Caleta, das einer Sammlung Reiseerinnerungen angehört. Genau wie zu seiner Zeit Chopin, so sah auch Albéniz das musikalische Phänomen auf der Basis des Klaviers, mit dem er sich vollkommen identifizierte, und aus dem er bis dahin unbekannte Möglichkeiten und Effekte herausholte. Die Originalfassung für Klavier von Rumores de la Caleta mit seinem arpeggierten Rhythmus, seinen sehnsuchtsvollen Liedern und seinen originellen Modulacionen stellt vollkommen die geniale Denkungsweise und die Art der Komposition von Albéniz dar.*



*Las partituras más representativas de la primera mitad de nuestro siglo, las mejores sin duda, pertenecen a un género, el coreográfico, que sólo pedía del músico un armazón para servir de base sonora a un espectáculo visual. Pero en innumerables casos el músico supo cumplir tan a la perfección su cometido que junto a una muy sólida y práctica armazón, construyó, también, una pura y auténtica joya musical. Tal es el caso, ni más ni menos, del ballet El Amor Brujo de Manuel de Falla que nos ilustra, además, sobre otro interesantísimo aspecto: el valor de la anécdota literaria en una obra musical. La obra, compuesta para ilustración musical del libreto de Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) del mismo título, se presentó por primera vez como una «gitanería» el 15 de abril de 1915, en el Teatro Lara de Madrid, interpretada por la bailaora gitana Pastora Imperio que había solicitado de Falla que le compusiera «un baile y una canción». El Amor Brujo desarrolla un argumento concreto, real y simbólico a la vez; evoca a través de una historia de amor, de maleficios y de magia, el mundo de los gitanos andaluces del Sacromonte de Granada; pero por encima de lo anecdótico y literario El Amor Brujo es música — música vehemente, apasionada y nerviosa, española y universal —, expresada por Falla pura y simplemente en melodías y estructuras rítmicas y armónicas.*

*Les partitions les plus représentatives de la première moitié de notre siècle, les meilleures aussi sans doute, appartiennent à un genre, le ballet, qui ne demande au musicien qu'un canevas capable de fournir une base sonore à un spectacle visuel. Très souvent, pourtant, le compositeur s'est acquitté avec tant de bonheur de sa tâche qu'il a construit, outre ce canevas solide et pratique, un vrai bijou musical. Tel est nettement le cas de L'Amour sorcier de Manuel de Falla. Ce ballet constitue, d'autre part, un document très intéressant sur la valeur de l'anecdote littéraire dans une pièce de musique. Composé comme une illustration musicale pour le libretto du même titre qu'avait écrit Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), il fut présenté au public, pour la première fois, comme une gitanería, le 15 Avril 1915, au théâtre Lara de Madrid. On y voyait la bailaora gitane Pastora Imperio qui avait demandé à Falla « une danse et une chanson ». L'Amour sorcier développe un sujet précis, réel et symbolique à la fois, une histoire d'amour, d'envoûtements et de magie parmi les gitans andalous du Sacromonte de Grenade, mais, par-dessus l'anecdote et la littérature, L'Amour sorcier est de la musique, une musique vehemente, passionnée et nerveuse, espagnole et universelle, que Falla a très simplement enfermé dans des mélodies et dans des structures rythmiques et harmoniques.*



*The scores most representative of the first half of this century are without doubt choreographic, where the music is required to serve only as a frame or background for a visual spectacle. But in many cases the music accomplishes its mission so perfectly that, as well as forming a solid and practical frame, it becomes a musical treasure in its own right. So it is with El Amor Brujo (Love the Magician) of Manuel de Falla, which also illustrates the value of a literary theme in a musical composition. This work, composed as a musical evocation of the book of the same title by Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), was given for the first time as a «gipsy entertainment» on April 15th, 1915, in the Lara Theatre, Madrid. It was performed by the gipsy dancer Pastora Imperio, who had asked de Falla to write her «a dance and a song». El Amor Brujo has a strong plot. Both actually and symbolically it presents in a story of love, wrongdoing and magic, the world of the Andalusian gipsies of Sacromonte, in Granada; but, soaring above the story as a narrative El Amor Brujo is music — powerful, passionate, vibrant; Spanish and universal — expressed by de Falla purely and simply through rhythmic and tuneful melodies and musical forms.*

*Die hervorragendsten Partituren aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gehören ohne Zweifel dem Gebiet der Tanzkunst an, die dem visuellen Schauspiel nur als Gerippe zu dienen hatten. Aber in unzähligen Fällen verstand der Komponist es, einerseits eine einwandfreie musikalische Umrahmung zu schaffen und trotzdem ein aussergewöhnliches musikalisches Werk entstehen zu lassen. Genau dieses trifft bei dem Ballett El Amor Brujo von Manuel de Falla zu, das uns ausserdem noch einen anderen Aspekt von besonderem Interesse beleuchtet, und zwar den literarischen, anekdotischen Wert eines musikalischen Werkes. Die Komposition, die als Vertonung zu dem Textbuch gleichen Titels von Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) geschrieben wurde, erlebte ihre Uraufführung am 15. April 1915 in dem Theater Lara von Madrid als «gitanería» (Zigeunerleben) mit der Zigeunertänzerin Pastora Imperio, die Falla um die Komposition von «einem Tanz und einem Lied» gebeten hatte. In Amor brujo werden gleichzeitig konkrete, wirkliche und symbolische Argumente entwickelt. Es werden darin anhand einer Liebesgeschichte, Hexereien und Magie die Welt und das Leben der andalusischen Zigeuner vom Sacromonte in Granada geschildert.*

*Aber ausser dem Anekdotischen und Literarischen ist El Amor brujo vor allen Dingen Musik, — ungestüme, leidenschaftliche und nervöse, spanische und universale Musik, — die Falla in reinen, einfachen Melodien und rhythmischen, harmonischen Strukturen zum Ausdruck bringt.*





RAFAEL FERRER

Director accidental de la Orquesta Municipal de Barcelona.



EUGENIO M. MARCO

Director de la Orquesta de la Compañía del Gran Teatro del Liceo.



JUAN MAGRIÑÁ

Maestro coreógrafo del Cuerpo de Baile del Gran Teatro del Liceo.



ANTONIO CHIC

Regista.



RENATA TARRAGÓ

Concertista de guitarra.



MARÍA TERESA CASABELLA

Soprano.



JOSÉ SIMORRA

Barítono.



FRANCISCO LÁZARO

Tenor.





MARÍA FÁBREGAS  
Mezzo-Soprano,



MARÍA CANELA  
Pianista.



AURORA PONS  
Bailarina estrella del Cuerpo de  
Baile del Gran Teatro del Liceo.



MIGUEL NAVARRO  
Primer bailarín.



ANTOÑITA BARRERA  
Primera bailarina.



ARACELI TORRENS  
Primera bailarina.



CRISTINA GUINJOAN  
Bailarina solista.



ASUNCIÓN AGUADÉ  
Bailarina solista.



42211-1